

ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம்

சி. மௌனசூர

ஈழத்தில் இன்றைய நவீன தமிழ் நாடக நெய் பெருமளவு பொது மக்கள் மத்தியில் பிழைத்தமாதலாலேயும் தன்னளவில் அது பன புதிய பரிமாணங்களில் கண்டுகூர்கிறது. மொழிப்பெயர்ப்பு நாடகங்கள், மொழி நாடகங்கள், நடனத்தை உணவாகிய நாடகங்கள், பரிசீலனைய நாடகங்கள் என அது பங்குபங்கு கொண்டதாகவுள்ளது. உரை ஆரம்பித்த சேனாமகளைத் தமிழுக்கு இத் நவீன நாடகங்கள் அறிமுகம் செய்தன; செய்கின்றன. இன்றைய நவீன நாடகங்கள் மெய்தரையில் படைக்கக் கவனங்களைக் காணுகிறோம். "உத்திம் ஆட்டங்கள், இரேனோயின் கோரல், மொழியின் ஆக்கவிச்சகங்கள், பிரெக்ஸின் தொலைப்படுத்தல் உத்தி ஆடி மன ஒன்று சேர்த்து தனித்தனியே நித்தகாமம் புதிய நாடக வடிவங்கள் ஆக்கப்படுகின்றன." 1

இத் நவீன நாடக நெறியின் இயக்கு சக்திகளாக ஆணையரை சமூக வரலாற்றுக் காரணிகளே. இன்றைய நவீன நாடக நெறியின் அடித்தளங்கள் ஆரம்பகால நவீன நாடகங்களே. நவீன நாடகங்களின் தோற்றம்பற்றிய அறிவு இன்றைய நாடக நெறிகளைப் புரிந்து கொள்ளும் திறவுகோலாகும். இக்கட்டுரை ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம் பற்றி ஆரம்பித்தது.

ஆக்ஸிடியைப் வருகையுடன் இணங்கக் வரலாற்றிலே புதுஆதிமாயம் ஒன்று ஆரம்பிக்கிறது. ஆக்ஸிடியைப் பகுத்திய பொருளாதார அமைப்பினாலும் நவீன நாகரிகத்தினாலும் இணக்கமில் பழைய மரபுகள் அடிமொடு ஆட்டம் காணாத தொடங்கின.

இன்றுவரை ஈழத்தில் பொருளாதாரத் தலையிடமாக இருந்தாலும் காலனித்துவப் பெருந்தொட்டப் பொருளாதாரத்தை ஏற்படுத்தியவர்கள் ஆக்ஸிடியைக்களே. இப்பொருளாதாரமூலக ஈழத்தில் அடிப்படைமான பல மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியது. ஆக்ஸிடியைத் தமது அரசியல் தளத்தை கீழாப்படுத்தியவற்றாகப் பல்வகைக் கலாசார ஆக்கிரமிப்புகளினுடையுடனார். ஆக்ஸிடியை மொழி, விநித்தவ மதம் மூலம் கதேசிகளை இரோம்பிய மதமாகும் மூலத்தி மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆக்ஸிடியை அறிவு மூக்கியமானதாக மாத்திரமன்றி வருமானம் தருவதாகவும் மாறியது. பிரிட்டிஷரின் தீர்வாக சேலையின் கீழ்ப்பட்டங்களில் வேலை செய்ய ஆக்ஸிடியைக் கற்ற இசிடெர்கள் உட்டம் ஒன்றும் அவர்களுக்குத் தேவையானதாக இருத்தது. கத்தாயிக்கப்பட்ட புதிய பாடசாலைகளில் இவர்களும் ஆக்ஸிடியை கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களும் உற்பத்தி செய்யப்பட்டார்கள்.

வாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்கனவே கத்தாயிக்கப்பட்ட பிஷ்பரிகளும், அப்பாடசாலைகளுக்கு ஏதிராக எழுத்த இந்து ஆக்ஸிடியைப் பாடசாலைகளும் இத்

தனையோரப் பெருமையாக உற்பத்தி செய்தன. இவர்களே எழுத்துச் சூழல் அரங்கம் புதிதாகத் தோன்றிய மத்தியதர வர்க்கத்தினராவர். இவர்கள் உத்தியோகம் தேடி நகரப் புறத்தினை நாடினர். நகரப் புறங்களாரச் சூழலில் வாழவும் தலைப்பட்டனர்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு எழுத்துத் தமிழ் இலக்கியத்தினை வளர்த்தவர் எனில் இவ்வகுப்பினரின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்களின் தனியே இலக்கிய வடிவங்களான நிறுகதை, நாவல் ஆகியவற்றைத் தமிழ்மொழிக்கு அறிமுகம் செய்தனர். நாடகத் துறையிலும் இவர்கள் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. தமது வசதி, வாய்ப்பு, அறிவுக்கு ஏற்ப இவர்கள் நாடக வடிவம் ஒன்றைத் தேடினர். தனியே நாடக நெறி எழுத்தின் தோன்றும் காலம் எனித்தது.

மேலும் இலக்கியப் பரிந்துரை, தமிழ்நாட்டில் இக்காலகட்டத்தில் நடந்து கொண்டிருந்த நாடகத் துறையிற் கற்றோரின் அனுமும் இவர்களே இத்துறையினிடையே வைத்தன. தமிழ்நாட்டில் பேராசிரியர் கந்தரமகிசன், வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரி போன்ற பங்கிடுக்கறகத் தொடர் புடைய கல்விமாம்களும், பங்கம் சம்பந்த முதலியவர் போன்ற சிபாவ துறத்தாரர்களும் நாடகத் துறையிட் புத்திதயுமோவ எழுத்தினும் படித்தோர் குழாம் நாடகத் துறையின் இக்காலகட்டத்திற் புருகின்றது. இவர்கள் முன்னையோரையுமோவ நாடகத்தினைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் அல்லர். இவர்களே முதல் முதலிற் சபாக்கள் அமைத்தவர்கள்; வன்றங்கள் வைத்தவர்கள்; அவற்றின் மூலம் நாடகத்தினை வளர்த்தவர்கள்.

1913 ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதம் கொழும்பில் வங்கா சபாநாசைவ சந்தாசிக்கப்பட்டது.¹ 1914 இம் மார்ப்பாணத்திற் சரவ்வறி சபைவந்தாசிக்கப்பட்டது.² 1920 இம் மட்டக்கணப்பில் கவித் விவாச சபை நோற்ற விக்கப்பட்டது.³ 1923 இம் The Tamil Dramatic Society வன்ற ஆங்கிலம் பெவர் கொண்ட நாடக சபை கொழும்பில் அமைக்கப்பட்டது.⁴

இச்சபைகளில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே பெருமப்து கொண்டனர். 1913 ஜூலியில் கொழும்பில் சந்தாசிக்கப்பட்ட வங்கா சபாநாசைவத்திற் தலைவராக இருத்தவர் சீரபவ அப்புகாரத்தும், சட்ட சபை அங்கத்தினருமான சேர் அப்பவ்வாணி கணகசபை ஆவர். வபதில வர் கோபாவலிக்கமும் இத்தகவவ தகுதிகள் வாய்த்தவரே. காரியதரிசி யான ஏ. திவயலிக்கம் அப்புகாரத்தாச இருத்தவர். தகுதிவாரி நேஷனல் வங்கிச் சிறுப்பராவர்.⁵

இச்சபாநாசைவ நாடகம் தவார்த்து, நடத்து பின்னவற் பெருமபுகற் பெற்ற கலைவரக சோர்ணலிக்கத்தின் நாடகம் வணியம் இக்காலகட்டத்திலே தான் ஆரம்பவாரகிறது. கலைவரக சோர்ணலிக்கமும் மார்ப்பாண மத்திய தரக் குடும்பத்தவற் சேர்த்தவரே. அவருடன் நடத்தவர்களும் இத்தகவவ தகுதிகள் பெற்றவர்களே.

கலைவரக சொர்ணலிங்கம்

கலைவரக சொர்ணலிங்கத்தில் நாடகப் பிரவேசம் எழுத்து நவீன வரலாற்றின் குறிப்பிடத் தக்கது. எழுத்தில் நவீன நாடக மரபு இவருடையே ஆரம்பிக்கிறது. கலைவரக சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் ஒரு நாடகாசிரியராக அறியப்பட்டவராகும். முக்கியமாக அவர் ஒரு நடிகரும், தயாரிப்பாளராகும். அவர் ஒரு நடிகரானாலும் தம் வாழ்நாள் முழுவதையும் நாடகத்திற்கே செவ்வீட்டையாகக் குறுக்கையில் தொழில்முறை நடிகர் போலவே இவரும் காணப்படுகின்றார். பங்கம் சம்பந்த முதுவலியார் அவர் கவித் தமது குகுநாதராகக் கொண்டிருந்த சொர்ணலிங்கமவர்கள் தமது குகுநாதர் எழுதிய நாடகங்களை மேடையிட்டார். வேதாள உலகம், சாரங்க தாரா, மயிலுறாரா, சிம்ஹஸ்தராதர், வானிபுரத்து வணிகர், நீ விரும்பிய விதமே, சமுத்திரம் என்பன அவற்றுட் சில. இவற்றுள் வானிபுரத்து வணிகர், நீ விரும்பிய விதமே என்பன முறையே ஷேக்ஸ்பியரின் Merchant Of Venice, As You Like It ஆகிய ஆங்கில நாடகங்களின் தற்காலக ளாகும். சமுத்திரம் காலிதாசரின் வடமொழி நாடகத்தின் தழுவலாகும்.

கலைவரக சொர்ணலிங்கத்தில் நாடகத்தில் நடிக்நோர் ஆகியவருக்குக் கூடுதல் கற்று உயர்தர உத்தியோகம் வகித்த உயர் குடும்பத்து இளைஞர்களாவர். இவரது நாடகப் பார்வைவாளர்களின் பெரும்பாலோர் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரே. இப்பண்புகள் முத்திய நாடகங்களிலின்று இவரது நாடகங்களை வேறுபடுத்தும் பண்புகளாகும். 'எழுத்தில் நாடகமும் நாணும்' என்னும் தூணியே தம் நாடகத்தை, தயர்ச்சியைப் பாராட்டி விவந்து கூறியவர்களாக, கலைவரக குறிப்பிடுபவர்களில் யிசு பெரும்பாலோர் படித்தவர்களும் தியாயதரத்தரர்களும், உயர் உத்தியோகம் வகித்தவர்களேயாவர். இவர்களின் இராசினிக்கு எதிரிய இவரது நாடகங்களும் அவைகள் வேண்டியதாவிற்று. இவரது நாடகங்கள் பெரும்பாலும் ஆரம்பத்தில் கொழும்பு நகரிலேயே மேடையேறின என்பதும் பின்னரில் வாழ்பாணம், கம்பஹா, நீர்கொழும்பு போன்ற நகரப் புறம்புலங்களிலேயே மேடையேறின என்பதும் குறிப்பிடத்தரியன. (இக்காலத்தில் தொழில்முறை நடிகர்களான மெட்ராஸ்தியவார் போஸ்ட்ரூரின் இசைமரபு நாடகங்களும் பொதுமக்கள் ஆடிய உத்தூக்கனும் ரொம்புரத்தில் மேடையேறின என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.)

தமது பார்வைவாளருக்கு ஏற்ப 'அக்காலத்தில் இவர்களைப் பெரு மதிப்புப் பெற்றிருந்த ஆங்கில நாடகக் கோட்பாடுகளுக்கிடையே, குறைந்த நேரத்தில் பொருத்தமான அரங்க அமைப்பும், வேடப் புனைவும், நடிக்புத் துரிதமும் கொண்ட நாடகங்களை மேடையேற்றினார்.'

நாடகம் பரிக்ஷைதவும், நாடகமாடுவதையும் ஓர் ஒழுங்கு தெரிக்கக் கொண்டு வந்தவர் கலைவரசாவார். ஒத்தினை நாடகம் மேடையிலேயு வரை ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் அவர் பன்னூக்கமாகவும், அவதானமாகவும் ஈடுபட்டார்.

கலைவரக காலத்திலேயே எழுத்து நாடக உலகு மேற்கு நாட்டுக் கோட்பாடுகளில் பின்பற்றலாகிற்று. ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் ஒவ்வொரு

காட்சிகளும் கதை திரைகள் கதைகளைப் புலப்படுத்தும் நேற்றுகள் மேடை யில் அமைக்கப்பட்டனவின். மாணிக்கனும், மயிலனும், காஞ்சனும், இயற் கைக் காட்சிகளும், விடுகளும் சிலைகளிலே காணக்கூடியவை வரையப்பட்டு மேடையின் பின்னால் தொங்கவிடப்பட்டன. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவ லிலும், பாசிலிலும் இவை பெராக் மாணிக் நீட்டப்பட்டிரு மேடைக்கு உபயோகிக்கப்பட்டன.² உயர்ந்த மாணிக்கைகள் அங்கு மரக்களைப் பெரி தாகவும், சிலை மாணிக்கைகள் அங்கு மரக்களை அங்குறியின்றி யித் தாரத்தின் இருபுறப் போலவும் நேற்றும் தரக்கூடிய வித்தும் பெராக் மாணிக் சித்திரமுறை அமைத்திருந்தது. செவ்வகம், தூண்சுள், படிக்கட்டு கள், மண்டபம், மேடமாத் மாதும் இறைகளிலேயே வரையப்பட்டன. நடிக்கின் அங்குறியின்றி தீற்புறப்போல நடப்பதுபோல அபிநயித்தார் கள். அங்குறையத் தொட நடிக்க அனுமதிக்கப்பட்டவர்களை, இக்காட்சி அமைப்பின் மூலம் கூட்டி எழுப்பப்பும் மாயத் நேற்ற உணர்வு உடைக் கப்பட்டுவிடும் என்பதனும்.

இந்தப் பின்னணித் இறைகளிற் கருட்டிவிடுவதன் மூலம் குறிப்பிட்ட அக்காட்சி மாற்றப்பட்டது. அதற்குப் பதிலாக இன்னொரு இறைமைக் கீழே இறங்குவதன் மூலம் இன்னொரு காட்சிக்கான பின்னணி உண்டாக் கப்பட்டது. மேடையிலே குறிப்பிட்ட காட்சியை மேலும் உண்மைகள்க் கும் வகையில் மேடைக்குரிய பொருட்கள் வைக்கப்பட்டன. இதன்மூலம் ஒரு பொய்மைத் நேற்றும் சித்திரிக்கப்பட்டது.

காணிக் காட்சிகளைத் நேற்றிக்கவும், இரவு பகல் மூலம் காட்டவும், நடிக்கின் நேற்றத்தையும் மன உணர்வுகளையும் விளக்கவும், பின்னணிகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இதற்குத்தக நடிக்கின் நடிப்பு முறைவும் மாறியது. முன்னர் நடிக்கின் ஒரேவிதமான உச்சரிப்பும் நடிப்பு முறைமையுமே கையாண்டனர். அரசன், மந்திரி, சேவகர் ஆக ளும் ஒரேவிதமாக நடிப்பவையே செய்தனர். பெரும்புற மாத்திரமே நடித்தனர். மேடையின் ஒரு மூலையிலிருந்து இன்னொரு மூலக்கு ஒரு செயற்கை மான நாட நடப்பதும், மேடையின் அடிய்பாகத்திலும் தீற்பயரும் மேடை யின் மூலப்பகுதிக்கு நடந்து வந்து அதன் பின்னர் மார்க்கையான நேற்றிப் போகதனும் முத்திய நாடக நடிப்பு முறைகளாகும். தனிக் நாடகத்தின் மாத்திரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப நடிப்புமுறை அமைக்கப்பட்டது. மேடையின் மாத்திர அளவுகள் ஏற்கனவே தீர்ணயம் செய்யப்பட்டன. மேடையின் அடிய்பாகத்திலும் தீற்றும் மாத்திரம் வெளிச்சமூலம் தெளிவாகக் காட்டப்பட்டவையினால் மூலமும் வந்து சைபியானரம் மாற்றும் போலது தவிர்க்கப்பட்டது.

மேடையிலே காட்சிகளைத் தத்துவமாகக் காட்ட முயற்சிகள் எடுக்கப் பட்டன. காட்சி அமைப்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இதனால் பனிதனின் கற்பனைக்கு இடம் குறைக்கப்பட்டது என்றும் கூறலாம். மாத் திரங்களின் கதைகளிலிடக் காட்சியே பிரதானமாகிவிடும் அவைகளும் இதனால் எழுந்தன. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவின் பெருமளக்கி யுத்திரந்த Realistic Theatre இத் காணப்பட்ட இவ்வகைகள் சமுத்த நாடக உலகமும் புலனாவின்.

கலைவரின் நாடகமுறைமை

கலைவராக தமது நாடக நூலில் தாம் காட்டி அமைப்புள்ள அமைத்த விதம், லாஸ்தைப் பாவித்த முறை, நடித்த முறை, குப்பின் செய்வ விதம் கலைத்தையும் விவரமாகக் கூறியுள்ளார். அத்தனைமும் 19-ஆம் நூற்றாண்டு ஐரோப்பிய இயற்பண்பு நாடகநெறி காந்தனையாயுள்ளன. நடிப்பும் பத்திக் கலைவராக கூறுவது இன்று நோக்கத் தக்கது.

"நடிப்பினை மிக முக்கியமானதென்னவென்றும் ஒருவர் பேசும்போது மத்தவர்க்கு ஏற்படும் உணர்ச்சியை நுகராவத்தானும் அங்க அசைவுகளினாலும் தவக்கிக் காட்டுவதே. இதை ஆர்விலத்தின் By play or reaction என்று சொல்லுவர், இது இயல்பாவிட்டால் நடிப்பே இக்கலை எனலாம்." 9

முத்திய நடிப்புப்போல வேகம்போது மாத்திரம் நடிக்காது மெடை யில் நித்தும்வரை நடிக்கவேண்டும் என்ற கொள்கை கலைவராக முமை சூத்திர நாடக உயர்ந்த புருத்தப்படுகிறது. நடிக்க மாத்திரமாக மாறி விடவேண்டும். மத்தவர்களை உணர்ச்சி நிலக்குள்ளாக்க வேண்டும். கைநடிக் மார்க்கையாளர்களை மூன்ற வயத்துக் கள்ளினிற் சித்தப்பண்ணுதலே நடிக்கின் நடிப்பின் உச்சநிலை என்பதுவே கலைவரின் நடிப்பு, நாடகக் கோட்பாடா யிருத்தது.

நேரான உடைத்தினை பெரும்பலியொன்று செய்த்து அதனூடாக ஒரு நகரம் நோக்குவது, இரு சிறு குகைகள் குத்திரத்திக் திரத்த மூடு வது, திடமென்று ஒரு கோயில் நோன்றி மறைவது, ஓர் அரசனின் மீது மித்தது எத்து உயிர் பெறுவது போன்ற அதிசய துதனைக் காட்டுகளை அமைத்த தாகக் கலைவராக கூறுகிறார்.¹⁰

தான் நாடகம் நடத்திய பஸ்கிக் நேராக் பத்திக் கூறவிட்டது நேராவின் அமைப்பு அதன் பக்கவி, மின்சார விசிறிகள் போன்ற புது அமை சாரத்தை விவத்து இத்த மண்டபம் நாடகத்திற்கென்றே கட்டப்பட்டது என்கிறார். சிறு ஒலுக்குவத்திக் கூறுகையிக் மெடைக்கு முன்புறத்தில் புது கையிற் (Foot lights) வேண்டி, சிலப்பு, பச்சை நித்தகனின் மூன்று வரிசைகளிக் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மேலேயும் அப்படித்தான் ஐத்தாறு வரிசைகளியிருக்கும். எக்காரமாக மேடைக்கென மூத் தூறு பப்புகள் வரைவி யிருக்கும்¹¹ .. என்கிறார்.

நடிக்க மாத்திரமாக மாறக்கூடாது. பார்க்கையாளர்களை உணர்ச்சி யாப்படுத்தக்கூடாது. காட்டி சோடனைகள், மின்விசைக்குகள் முக்கியமாவ வன்ற இன்றைய சில நவீன நாடகக் கோட்பாடுகளுக்குக் கலைவரின் கோட்பாடுகள் மாறுணவை. இன்றைய கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு நாடக மரபுக்கு (Naturalistic Theatre க்கு) எதிராகத் தோன்றிய கோட்பாடுகள். கலைவரின் கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு நாடக மரணப் பின்புத்திய கோட்பாடுகளாகும். இயற்பண்பு நாடக மரபுக்கு எதிரான நாடக இயக்கக் கள் கலைவரின் காலத்தில் ஐரோப்பாவிக் தோன்றினாலும் நவீன நாடகம்

பொக்குகளைக் கவிரயக ஆதிதிராமம் இருந்திருக்கலாம் அகலது அறிதும் ஏற்காது விட்டிருக்கலாம். எனினும் கவிரயக ஏறத்து நாடக மரபின் ஆரம்பித்து வைத்த இம்முறைகளே இன்றும் காத்திராமக ஏறத்து நாடக உலகில் நிற்கின்றன என்பது உண்மையாகும்.

இவ்வகை 10ஆம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பத்திலே சமுத்திரம் தனிய நாடகம், உத்தரகலினும், பண்டைய இரா நாடகங்களிலிருந்து தன்மைப் பல் அடிகள்களில் விடுகின்றது கொண்டு புதிய சகாந்தத்திற் கொண்டு விட்டது.

மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் நாடகம் பிரவேசத்தினும் மேலையில் மாதிரியானது, நாடக அமைப்பு, நாடக எழுத்தாக்கங்களினும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. நாடகத்தில் பாடல்கள் குறைந்தன. வசனம் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றாயிற்று. நாடகம் இறுக்கமான ஒரு வடிவத்தைப் பெற்றாயிற்று. நாடக இணக்கியம் என்ற பேச்சும் ஏறியாயிற்று. ஆகவே, சமஸ்கிருத, நாடகம் பண்டுகளைத் தமிழிற் அறிதும் செய்பும் மதகல குறாமணி, விபுலானந்த அடிகளால் எழுதப்பட்ட இக்காலகட்டத்தில் (1925) மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்தால் வெளியிடப்பட்டது. அதற்கு முன்னரே எழுதிய விபுலானந்த அடிகள்.

"வடமொழி ஆசிரியராயிவ தனஞ்சேவனாகும் ஆகியவ மகாகவியாயிவ செவிரிதியாகும் செவ்வீழின் உரைத்த துண்பொருள் முடிவுகளை நிரையுட வகுத்து முறைபடக் கூறுவதற்கு முயன்றேன்." 11

என்று கூறுகிறார். ஆகவேக்கவியும், சமஸ்கிருதக் கவியும் பெற்ற வர்க்கம் தமது கவனி அனுபவம் பின்னணியில் தமிழிற் நாடகம் எழுத முயற்சி செய்தனர். இன்றும் பல நடிப்பதற்குள் படிப்பதற்குரியவாக அமைந்தன. இவை படிப்பதற்கு மாதிரியே ஏற்புடையவாக அமைந்திருக்கின்றனபோதும் இக்காலகட்டத்தில் பெருவாரியான நாடகங்கள் தோன்றியபோதும் மேலையில் நாடகமாடிய கவிரயக கொன்றோர் இந்நாடகக்கள விட்டு, நடிப்பதற்குத் தோதான பம்மல் சம்பந்த முதலியரின் நாடகம் கவிரய நாடகம். எனினும் படிப்பதற்காக எழுதப்பட்ட இந்நாடகக்கள இரண்டு சாதகமான பண்டுகளை சமுத்திர நாடக உலகில் ஏற்படுத்தின. ஒன்று, நாடக எழுத்தாளர்கள் வரைக் கூடிய ஒரு குழுவையும் மரையையும் ஏற்படுத்தின. மற்றது, நாடகத்தில் மக்கள் வரத்தைக் கூறப்படுவதும், அதுவும் பேச்சுத் தமிழிற் கூறப்பட வேண்டும் என்பதை வெகுவ வெகுவ உணர்த்தின. இரண்டாவது பண்டி உடனே எழுத்து விடவில்லை. அதற்குச் சிலகாலம் செவ்வீழியிருந்தது. இந்நாடக எழுத்து மரபின் வளர்ச்சி கிட்டத்தொன்று போராசிரியர் க. கணபதியின்மீது என்ற நாடகாசிரியர் உருவாக்கினார். நாடக இணக்கியம் வளர்ந்த முறை இங்கு உற்று நாக்கத்திலேயு.

இக்காலத்தெழுத்த சமீரகாமர் கணகசபையின் நற்குணசேகரனின்(1927) ஆகியவ நாடக முறைமைத் தழுவி ராச வரண இன ஒத்த அமைல் வாய்ப்பில் நாடக மாதிரிக்களின் உரைவாடகங்கள் அமைத்தள்ளன. இது மருண வளர்வம் ஆசிரியரின் செவ்வீழியின் பிரதிபலிப்பே. ஆகியவ நாடக மரையின்

பின்பற்றி, தமிழில் நான் செய்த முயற்சியே இது என்று துணிக் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். சமுத்திரம் ஆகிய வடிவில் வந்த முதற் கவிதை நாடகம் இது என்பர். 19 பேராசிரியர்களின்மேலும் மணியம் போக இது நடிப்பதற்கு வந்த படிப்பதற்கியுள்ளது. ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடக முறையைப் பின்பற்றி சமுத்திரம் புதிய வாயு நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக இவர்களைப் பங்கிட்டுச் சமுத்திரம் தமிழ்த்துறைத் தலைவராயிருந்த பிரான்சின் கிளம்பெரீயின் சத்திர ஊர் (1949), மிஜேன்மணி (1961), அரசாங்க உத்தேசமாக வந்திருக்கிற இராணுவத்தின் அபிசேகமானா (1962), பிரான்சின் கிளம்பெரீயும் பின்பற்றித் துறைத் தலைவரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் மாவீரர்க்காரன் (1961) ஆகியவற்றைக் கூறலாம். இவை யாகும் தமது உள்நாடகமான பழைய புரண இநிலாச கற்பனைக் கதைகளையே கொண்டிருந்தன. மேலும் ஆங்கில வாதத்திற்க்களும் கற்பனைப் வாதத்திற்க்களே.

இவ்வண்ணம் வடிவத் தத்துவவாத வரம்பினரின் நாடக வரணை சமுத்திரம் ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடக வரணை, விசேடமாக ஆங்கில நாடக வரணை சமுத்திரம் மக்களுக்கு அறிமுகம் செய்துவைத்தது.

நிதித்தவ வாதத்திற்கு எதிராக எழுந்த சமய மறுமலர்ச்சியின் வரணை வந்த வடிவத்தவர்கள் இதே காலகட்டத்தில் இந்நாடக வரணைத் தம் கொள்கை வரம்பும் கடைசியாகவும் கொண்டனர். நிதித்தவம் தமது வரணைகளும், குறுக்கண்களையும், விழுப்பண்களையும், தத்துவங்களையும் சிதைப்பதாகக் கருதிய இவர்கள் அப்பாரம்பரியத்தை மீண்டும் தீவிராட்டக் கருதி அதற்கெதிர்ப் பண்புகளைப் போதிக்கும் நாடகங்களை எழுதி மேலாடையேற்றினர்.

க. நிதிப்பரதாதலின் சாவித்திரிதேவி சரிதம் (1917), க. இராணுவத்தின் தமரணவாயம் அகவது நான் வார் (1929), சோமகத்தரப் புலகலின் உயிரிண்குமரன் (1938), க. செவ்வழையத்தின் சாமன அகவது இன்பத்தின் துன்பம் (1937), சாரா எழுதிய சத்தியேஸ்வரி (1938) என்பவற்றை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

உயிரிண்குமரன், தமரணவாயம் அகவது நான் வார் போன்ற நாடகங்கள் சைவ சித்தாந்தக் கருத்துக்களை வெளிப்பாடலாகவே பேசின. தமரணவாயம் அகவது நான் வார் என்ற நாடகம் எழுதிய க. இராணுவத்தின் கதை நாடகத்தில் சைவ சித்தாந்தக் கருத்துக்களையே வாதத்திற்க்களாகக் கொடுத்தார். ரசோகணன், தமோகணன் எனப் வாதத்திற்க்களையும் பெரும்பாலும் இட்டுள்ளார். தேவார திருவாசகங்கள் மேல்கண்டசாத்திரப் பாடல்கள், அதனுற் பாடல்கள் ஆகியவற்றினால் நாடகாசிரியரே வாதத் தீர்த்தவர்களும் சித்தானும் வெண்பாக்களுமாக 117 பாடல்கள் இந்நூலில் உள்ளன.

உயிரிண்குமரனும் இத்தகையதே. இந்நாடகத்தில் உயிரிண்குமரனும் ஆகிய பேரண்பவயல்வியான குக்தினை வறத்து இருண்மல அரசனும் ஆகியவற்றின் மகனான சித்திரிண்பவயல் என்ற மகனவயல் விருமப்பியாபுரியாகிய உடல் என்னும் கோட்டையின் கிடக்கிறது. பின்பு அம் வாய்ம தந்தையாவிய தீவகண்டனும் (இதைவன்) அணுப்பப்பட்ட உயிரமணிய முனிவராகி (குரு) காப்பாற்றப்படுகிறது. இந்நூலுக்கு அணித்திர பாடிய பண்டிதர் வே. மகாலிங்கலிணம் அவர்கள்,

"திருத்தமுயிர்வைக்குமரணம் தாம் சித்தாத்தத் திவ்யேற்ற விருத்தி
தெனப் புனவரெனா யின மயிற் செழுத்தயிற்றாம் விசித்தம்செய்தாம்." 14

என்று கூறியுள்ளார்.

தனின் நாடக உருவை இவை கொண்டிருப்பினும் இந்நாடகங்கள் பழமையான பேணும் பண்பையே கொண்டிருந்தன. இவ்வகையில் அக்கால நாடகப் பண்புக்கு அடிமையான இனமும் இருந்தன. இந்நாடகங்களுள் ஒன்றான சத்தியேஸ்வரி பத்தி (1938) நாடக ஆய்வகம் சேர்க்கைப் பிற் பகுமாறு கூறுகிறது.

"சத்தியேஸ்வரி சமூக நாடகமாயினும் பழத்தமிழ் அடித்தினை மரபுச் செய்திகளை நாடகம் எழுதிய அக்காலத்திற்குப் பொருத்தம் வகைமை இடைவிடாதவித சேரல்கள் கொண்டுள்ளது. இக்காட்சி மிகச் செயல் தன்மை வாய்ந்ததாக உள்ளது... இக்காட்சியின் திருக்கோவையார் பாடல்கள் சிவசுந்தரக கதாநாயகி, தாயமியர் பாடுவதாகவும் ஆசிரியர் குறித்திருக்கிறார் இவ்வகையிற் பழமையான வசித்து புதுமை காணும் முயற்சியாகும்." 15

நாடகத்தின் பண்பையும் மீறிக்கொண்டு அற ஒழுக்கப் போதனைகளும், தத்துவக் கருத்துக்களும் அதிகமாக நிறைந்திருக்கும் இப்பண்பு இக்காலகட்டத்து எழுந்த அறநெறிய்ப்பண்பு போலித்த பெரும்பாலான நாடகங்களுக்கும் பொருத்தம். நாடகத்தையும் மீறித் தத்துவமும், அறக்கருத்துக்களும் மனிதனைமயமாக இவை நாடகங்கள் என்று கொண்டாடக்கூடியவன அங்கு இவை நடிப்பதன்மீது படிப்பதற்கேபுரியவனாகக் கருதப்பட்டன.

நாடகத்தின் மொழிப் பிரயோகம்

மேலும் நாடக மரபுகளினைய எழுதப்பட்ட மேற்குறிப்பிடப்பட்ட நாடகங்களின் பெரும்பாலானவை வடமொழி மரபைப் பின்பற்றி தனிமைப் பாத்திரங்களும் உயர்மான பாத்திரங்களும் செய்தமிழ் நாடகம் உரைப்பாடுவதாகவும், விடை, வேலைக்காரன் போன்ற சமூக மதிப்பற்ற பாத்திரங்கள் செய்த தமிழ்மொழியும் கொண்டையான சொற்பிரயோகத்தையும் கூவாள்வனவாகவும் சிறுஞ்சுக்கொட்டுள்ளன. அதனோடு இந்நாடகங்கள் பழைய காலிய மரபினின்றும் மாறுமறும் உள்ளன.

சாரா எனப்படும், வே. சாரங்கயாணி எழுதியதும், கம்பிரிம்கொட் அம்புக்காத்தான சாம். டி. தம்புளின் மூன்றுவரடும் வெளிவந்ததுமான சத்தியேஸ்வரி நாடகம் இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். நகுலியல் வரப் பிரபுளின் மகனான சத்தியேஸ்வரி, வீரனாகு என்ற கல்வலிடமிருந்து தப்பி, நாடெல்லாம் அலைந்து மிணக்கும் வரும் கதைவே இது. பழைய காலியப் பாணியில் இக்கதை அமைத்திருக்கும் அபிதேயனை இந்நாடகத்தின் வரும் கதை மாத்திரிகள் தந்தைய மாத்திரிகளானமயினும் தாம் சாதாரணமாகப் பெரும் பேசினால் பேசவே முறை. ஆனால் இங்குவரும் உயர் பாத்திரங்கள் செய்தமிழினும், சமூக மதிப்பக் குறைந்த பாத்திரங்கள் செய்தமிழினும் பேசுவதைக் காணலாம்.

வேதாரணியம்:- கண்ட கண்ட நேரமெல்லாம் கடுந்திரைக் காட்டி உரத்த குரலிலே உறுமுதல் செய்வதா வேலிக்காரரை நடத்தும் மாதிரி; அவர் கனம் மனிதரல்லவா? கமிரா இருந்து காளாட்டிக்கொண்டு வேலை உற்பீக்கும் உனக்கு இம்மாதிரி யிருக்கானால் விவரணையெழு வேலை செய்தெவர்களுக்குச் சிவமூண்டாகாமலிருக்குமா?!

முருகன்:- நாத்நானே இங்கே காவணியம், என்னைக் கேட்டுத்தான் இங்கே ஆறும் என்னரும் செய்வணியம், இம்மாதிரி முடியப்போம் எவ்வாறுட்டிச் சொல்லிப்படுவணியம்.¹⁷
(பக். 27)

வள்ளியம்மை:- பிள்ளை! நான்தானே வேலை உனக்குப் புட்டவிக்கத் தாத வன், என்னைத் தெரியாமலுக்குத் திரத்தினிடம் பாத்தே வனை.¹⁸
(பக். 28)

வண்டார:- ஏன் வள்ளி, இம்மிட்டு வர இடில் என்ன சத்தம் எனக்கு கேக்கினை.¹⁹
(பக். 28)

இங்கு உயர்பாத்திரமனை வேதாரணியம் செத்தயிற் தடைபிற் பேர தவீன் வேலிக்காரர்கள் பேச்சுமொழியில் உரையாடுகின்றனர். வேலை மொழியும் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப இத்தமியப் பேச்சுமொழி. (முருகன்) பாழியமானப் பேச்சுமொழி, (வள்ளியம்மை), சிங்கனம் கனத்த தமிழும் பேச்சுமொழி (வண்டார) என மாறுபடுவதை மேற்குறிப்பிட்ட உதாரணம் காட்டுகிறது.

நாடகத்தில் எத்தனைய தலிதழக் கையாளவேண்டும் என்பது பற்றிய உணர்வு மெக்சென ரூமிநிப்பனை இத்தனைய உரையாடல்கள் காட்டி சித்திசென.

1940இல் மஜேஸ்மணியம், சத்திரகாசன் நாடகங்களை வகைத்தமிழில் எழுதியவரும் தமிழில் பேராசிரியருமான பிரான்ஸ் கிங்க்ஸ்பரி அவர்கள் சத்திரகாசன் நாடகப் பிண்ணனரவில் பிண்ணனரான குறிப்பிடுகிறார்.

"இத்தாடகத்தை வாசித்துப் பார்த்த ஒருவர் இதன் பாணை தடை இவற்றயிற் தடைபோற் பெரிதும் விளக்குகிறது. பேச்சுத்தமிழுக்கு இத்தடை மேம்பட்டுவிட்டது என்றுச். அதற்கு என் விடை இத்தாட கத்தில் வரும் அரசன், மத்திரி, இராசகுமாரன் ஆகிய இவரெல்லாம் உற்றயிற் தடைகனாதவின் இவர் வாசிதும் கொச்சை வருமோ?

தனிப்பத்தன், கண்ணுடன் முதலிய பெரிமொரைச் சக்கதத்திற் பேச்சு செய்த காலிதாசர் சகுத்தலை, சத்திரவேகை முதலிய பெண்களிடம் பாசுத்திற் பேச்சு செய்தார் அன்றே என்பார்க்கு பாள் கறுவது இம்மாதிரியத்தின் பாள் காலிதாசனைப் பின்பற்றது வேகம்பியனரம் பின்பற்றியுள்ளேன் என்பதாகும்.²⁰

ஷேக்ஸ்பியரால் பின்பற்றுகிறார் என்று உறுப பிராசைல் கிளம்பெர் கூடத் தமது மனோன்மணி நாடகத்தில் தக்கமைய மறியாத இதனை மீதியிட்டார் போயத் தோன்றுகிறது. இந்நாடகத்தில் வரும் அந்தரம் பாத்திரங்களும் செங்கிழிக் உரையாடல்களில் இடைவிடாமல் மனநாணாயை மகாராயர் என்று பேசுகத்தமிழில் விளியப்படும் இங்கு அவதானிப்பாயது.

புரண இடிகாசக் தகதனையும் உயர்மாத்தரகனையும் வயத்து நாடக மாக்குகையில், அக்காலச் சமூக அமைப்பில் உயர்த்தோர் பெற்றிருந்த இடத்திற்கு ஏதும் உயர்த்தோர் உயர்தமிழ் பேசுவதற்கும், சமூகத்தின் தாழ்நிலைத் தனிப்பெட்டோர் பேசுகத்தமிழ் பேசுவதற்கும் உரையாடல்கள் அமைவது இயல்பும், காலத்தின் நிலையும் ஆகும்.

உயர் பாத்திரங்களின் கவித்து* எழுதப்பட்ட இத்தகைய மரபு நாடகங்களில் இம்மொழியரபே கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இதனை நன்கு உரைநடைப்பேயே எழுதியோரும் உனர். தமயந்தி நிருமணம் (1855), எழுதிய பண்டிதராமிய சோ. இளமுருகனார் இகத்த நல்ல சான்றுவர். இத்தகைய முன்னுரைகளை நாவலியர் பின்பற்றுவது குறிப்பிடுகிறார்.

"என்னருமே நன்பதும் எங்கள் சமூகத்தின் கிளவரும் ஆகிய திரு. ந. வீரலிங்கம் அவர்கள் அந்நாடகங்களை அச்சிற் பதித்து வெளியிட்டால் இத்த நாடகம் பிள்ளைகளுக்கு வழங்குத உரைநடைகளைச் சிற்பதற்கு நல்ல வாய்ப்பு உண்டாகும் என்று இடைவருது என்னைத் துண்டுகத்தார்." 21

எழுதாத உரைநடைபே நாடகத்திற் பாவிக்கப்பெயேண்டும் என்ற பண்டிதர் சோ. இளமுருகனாரின் கருத்தை இங்கு காண்பிக்கும்போதும், பண்டிதர் இளமுருகனார் ஆகக் இவ்வியவாரகூக்கும் பண்டிதர்களுக்குவினிய தடைபெற்ற இயிசை வழக்குப்பற்றிய மரபுப்போலில் தாவக், சிறுசை இவ்வியங்கலிற் பாவிக்கப்படும் பேசக் மொழியை எதிர்த்து மரபுத்தரம் எழுப்பியவருள் முக்கியமானவர் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது).

மத்தியதர வரும்பினரின் கைப்பட்டு தனித்துவம் பெற்ற நாடகம் இன்னும் பொது மக்கட் சார்புள்ள நாடகக் கிளவாக மாணுமையையும் அத்தோர் கைக்குள்ளேயே அது அதிற் சமூகநாமமையும் இன்னுமற்ற உரைநடை என்ற வார்த்தைப் பிரயோகமும் பிராசைல் கிளம்பெர்ரின் வார்த்தாசாரம் பின்பற்றுது ஷேக்ஸ்பியரவரபே மொழி நடைகிற் பின்பற்றி புள்ளோள் என்ற சொத்திரெடும் கரட்டி நிதிசெய்தன.

இக்காலகட்டத்தில் பேசுகத்தமிழ் நகைச்சுவைகிற் பயன்படுத்தப்பட்டது. நகைச்சுவைக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டதுமும் பேசுகத்தமிழ் நாடகத்தின் பயன்படுத்தப்பட்டமை ஒரு நல்ல அம்சமே.

படிமுறை வளர்ச்சி நோக்கில் சமூகத்தில் வளர்த்து வந்த நாடக மரபை நோக்குகையில் ஆரம்பத்தில் பாடல் வடிவிலிருந்து உத்தமமப்பினிற்ற

தனிக் கிட்டெடுத்துக் கொண்டு வரவந்ததை - அதுவும் செந்தமிழ் வாசனத்தாத் தன் முக்கிய ஊடகமாகக் கொண்டு வராத் தொடங்கியதனை நாடக மரபு, காழ்த்தியும் பாத்திரங்கள் மூலமாகப் பேசும்மொழியினையும் தன் னுட்கொத்துக்கொண்டு வரவும் பண்டிதரையே இக்கால நாடகங்களிலே காணுகிறோம்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை

ஆங்கிலக்கவி சிறுஷ்டத்துவிட்ட மத்தியதர வகுப்பின் ஒரு பிரிவினர், மேலூட்டு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையும், புராண இலகாசக் கதைகளையும், பொருளாகக் கையாண்டு நாடகத்தையப் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகக் கொள்ள, மத்திய வகுப்பின் இன்னொரு பிரிவினர் சமுத்தூத் தமிழ் பக்கவிக் வாழ்க்கையையும் எண்ணிக்கையையும் பிரதிபலிக்கும் மண்ணம் தழப்பிய சமூக நாடகங்களை நாடக உலகுக்கு அளித்தனர். இவர்களே சமுத்தூத் தமிழ் நாடக உலகிக் இயற்பண்பு வாங்கித் நாடகத்தேறி ஒத்திய உருவாக்கிசர் இவர்கள் கவலிக் நாடகம் வெறும் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகவலி, சமூகமாத்நிச் சாதனமாயிற்று. இப்போக்கிக் ஒத்தொரு பிராணம் கிவ்வப்பெரிக்கும் பிண்ணர் இவர்க்கைப் பக்கவிக்ஷு கத்திய தமிழ்த்துறையப் பேராசிரியரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஆய் அருளுடைய நாடகங்கள் 1936 முதல் வெடையேறிய. இவர்க்கைப் பக்கவிக்ஷுக்கைப் பேராசிரியரிக் நாடகங்க்குக்குச் சரியான கணமாக அளித்தது பக்கவிக்ஷுக்கை மாணவரும், மாணவியரும் பேராசிரியர் நாடகங்க்கை நடித்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இதன்க் பேராசிரியர் நாடகங்கள் சமூக அத்தகத்துப் பெற்றன.

இவருடைய நாடகங்கள் குறித்தும் சமூகப் பண்புடையவராகவே காணப்பட்டன. வாழப்பாண மத்தியதர வர்க்கத்துக் குடும்பப் பிரச்சினை, சமூகப் பிரச்சினைகள் வரவந்ததையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தமது நாடகங்களிக் கொணர்த்தார்.

அக்கவிக் கவலியினுடும், புதிய பொருளாதார அமைப்புகலினுடும் மாத்நிமத்த சமூகத்திற்கும் பண்புல் கிவசாய பொருளாதார அமைப்பு தத்த சித்திகைக்குக்கும் அடிப்படிக்ஷுத்த புறாமவாதிக்க்குக்கிடையேயுக்கை றுண்பாடுகளை அக்கத்துக் கவலியுடைய அகரது நாடகங்கள் வெலிக் கொணர்த்தன. சரித்துகொண்டுக்கத்தியமாணவிக்ஷுக்கையும்தகர வாழ்க்கை மலிக் உறவுக்கைய் பாதிக்கும் கித்தத்திகையும்க் இவரது நாடகங்கள் எடுத்தக்காட்டின. சமூகக் அரவியற் பிரச்சினைக்கும், சமூகப்பிரச்சினைக்கும்க் இவரது நாடகத்திக் பிண்ணிக்கணாக அமைத்தன.

சமுத்தூத் தமிழ் நாடக உலகிக் முதல்முதலாக சமுத்தூத் கதாபாத் திரங்கள், சிதப்பாக வாழப்பாணக் கதாபாத் திரங்கள் தம் காலக் குறைய பிண்ணலிக் அக்காலம் வகுத்துவிட்ட சித்திகைக்கைய் பிரதிபலித்துக் கொண்டு கவலித் தொடங்கின.

சமூகத்தின் தழிற் மகிழ்ச்சி எதிர்கொண்ட நடப்பியல் பிரச்சினைகள், அவர்களின் அபிமானங்கள், அவர்களின் மரபுகள், போக்கள் ஆகியன தமிழ் நாடக மேடைகளில் மூலம்மூலம் இடம்பெற்றன.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மொழிநிலைமையின் விதப்பன்சா விருத்தமயினாலும், சாதாரண மாந்தரே நாடகத்தில் முக்கிய இடம் பெறத் தொடங்கியமையாலும் முன்னைய நாடக ஆசிரியர்கள் போன்றும் பிரச்சினை பூர்வமாகப் பேச்சுமொழியின் நாடகத்தில் கையாண்டார். பேராசிரியர் நாடகத்தில் தோன்றிய மாத்திரங்கள் அனைத்தும் அன்றாடம் தாம் பேசும் மொழியினையே பேசின. உயர்த்தோருக்கு இவ்வகிய மொழியும் தாழ்த்தோருக்கும் பேச்சுமொழியும் அமைத்து எழுதும் செயற்கைப் பாய்களை நாடக தெரிவிப்பினாலும் சுவை மாத்திரங்களையும் தாம் அன்றாடம் பேசும் மொழியினையே பேசுவதைப் பெருமை பேராசிரியருக்குண்டு. இது பற்றிய பேராசிரியரே தமது நாடக முன்னுரைவீதி பின்னருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்.

"... நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உன்னது உன்னடி காட்டுவது. ஆகவே விட்டதும் விதிவீதும் பேசுவது போன்ற அரங்கமும் ஆடு போல் பேசவேண்டும். இத்தான் நாடகத்தில் மறுமலைய பாயை வாழ்ப்பானாக் குடாநாட்டுக்கும் மொழிநிலைமைப் பகுதிக்குற்றம் பகுதிக்குச் சிறப்பாகவும் உன்னது."¹²

உலக இயல்பை உன்னது உன்னடி காட்டுவது என்ற அவர் கருவிக் அவரது இயற்பண்புமாத தெளி சார்த்த போக்கும் முன்னுரை. இவரது நாடகங்களும் பிரச்சினைகளை உன்னது உன்னவது உற்றம் இயற்பண்பு சார்த்தமலையே இருந்தன. பிரச்சினைகளை தெரடியாகக் கண்டு அவற்றின் முறையாடுகளைச் சுட்டிவிடுமொழிய அம்முறையாடுகளுக்கான காரணங்களை விஞ்ஞானபூர்வமான சமூக இயல்பியல் தெரிவுடன் இவ் நாடகங்கள் அணுகியியல். எனவேதாம் விமர்சகர் இவரை இயற்பண்பு தெளி சார்த்த நாடக ஆசிரியர் என அழைக்கின்றனர்.

சத்திரகாளையும் சாரங்கதாரையும் போன்ற கற்பனைப் மாத்திரங்கள் செயற்கையான தமிழ் பேசி உலகிய சமூகத்தின் நாடகமேடைகளில் சதைவும் இரத்தமும் லீனையும் பொருத்திய சாதியாளரம், மரபு, முறைமேட்டும் உடைபாசர், விதானாளர், மலையாளர், பிராமத்தும் குடியானவர் சீக்கிரும், பிராமத்தின் வாரும் மெய் வளம்பிப்பிள்ளை, ஆகியவர்களின் சிறந்த சத்திரம். வாழ்ப்பானத்தும் பிரச்சினைமார் போன்ற வாழ்ப்பான மாந்தரை வாழ்ப்பானம் பேசுதல் தமிழ் பேசுவதை உலக விட்டவர் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையே. கற்பனையோகத்தில் வாழ்த்த நாடக உலகை நடப்பியல் உலகிற்று இவரது சத்திர பெருமை இவருக்குண்டு.

"சமீபகாலமும், சாதாரணப் பேச்சும் வளையும் புண்படுத்தாத இவ்மெய்யும் சித்திரிகை வளக்கும் ஹாஸ்யமும், விஷயத்தில் அமிழ்த்திடமது விவரித்தும் ஒரு வகையான பற்றற்ற போக்கும் பேராசிரியரது நாடகங்களின் பிரதான பண்பு."¹³

என்பர் க. கைலாசபதி. இவ்வகையில் படித்துக் கொண்டிருந்தபோது ஸ்ரீமதுரையில் நாடகக்களையும், ஐரோப்பிய நாடகாசிரியரின் ஆக்கக் களையும் இவர் கண்டுபிடித்து அதனும் இத்தகைய நாடகங்கள் எழுத ஊக்கம் பெற்றிருக்கக்கூடும். கலையரசு சொன்னவியில்தான் கதைக் கருக்கள் எற்படையாகவும், அதற்கான மேடைமையடும். நடிப்பும் ஐரோப்பிய வழிபாட்டு இயற்பண்பு சார்ந்தவையாகவும் அமைந்தன. நாடகத்திற்கான கதைக் கருவியையும் பேச்சினையும் இயற்பண்பு சார்ந்ததாக அமைத்த பெருமை பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளைக்கேட்பியது.

சமுத்திரம் மாத்திரமன்றி ஒப்பிடும் பார்க்கும்படித்து தமிழ் நாடக உலகமேயே இம்மாதற்றாத எற்படுத்திய பெருமையும் பேராசிரியருக்கே யுண்டு. எனவே பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையவர்களை சமுத்திர இயற் பண்பு நாடக மரபின் மூலகோடி என்பதும் தமிழ் இயற்பண்பு நாடக மரபின் மூலகோடி என அழைப்பதும் பொருத்தம். பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையின் நாடகங்கள் தாண்டகம் (1920), திருநாடகம் (1922), மாணிக்க மாலை (1923), சங்கிலி (1923) என்ற பெயரில் குறுகுறுவாயின. இவற்றுள் மாணிக்கமலை சமஸ்கிருத நாடகமான சத்தவணியின் தரவுகள் நாடக மரபும் சங்கிலி சீர்த்திர நாடகமரபும்.

இக்காலத்தொழந்த தமிழர் பிரச்சினை தமிழ் உணர்ச்சி என்னும் அரசியல் சிந்தனைகளினால் பேராசிரியர் கவரப்பட்டமைமையே சங்கிலி நாடகம் காட்டி நித்திரை. எனினும் சங்கிலி மகன்னமும்; அவ்வீழ்ச் சார்ந்த உயர் அரசியல் குழாங்கும் இவ்வகியத்தமிழரும் பேச்சுத்தமிழரும் கலந்த மொழியில் உரையாடுவது தமிழ் நாடக உலகில் ஒரு புதுமைமரபும். தமிழ் நாடக வளத்தின் இத்தகைய புதுமைகளைச் சாதிக்க முடிந்தமைக்கு மொழிபற்றி அவர் கொண்டிருந்த விஞ்ஞான ரீதியான எண்ணப்பாங்கே காரணமரபும்.

அன்றாடம் தாம் காணும்பெற்ற ஆட்களும் அவர்கள் சார்ந்த அன்றாட சிவழ்ச்சிகளும் மேடையில் தொன்றியதும் அவர்கள் மேடம் பேச்சுத்தமிழரும் நாடகத்தின் மூக்கிய தமிழாக இடம் பெறுவது தமிழ்க்க முடிபாத்தாடு விட்டது.

பேராசிரியர் பிரான்ஸ் கிங்கம்பேரி நாடகம் எழுதிய காலத்தில் நாடகத்திற்கு எந்தத் தமிழ் பாணிக்கம்படிவேண்டும் என்று எழுந்த கேள்விகளும் பதில் அவரைத் தொடர்ந்து வந்த பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகம் எழுதிய காலத்தில் சிவடத்தது.

சாதாரண மக்கள் மூக்கிய பாத்திரங்களானதும், வழுபற்ற உரை நடைமே பிரதானம் என்று சேந்தமிழ் குழாங் பேசிய பண்டிதர் சொ. இளமுருகஞர் மொன்றேசின் வார்த்தைகளையும் சிந்தனைகளையும் நாடக உலகினின்றும் காலவெள்ளம் அடித்துக்கொண்டு சென்றதுவிட்டது.

நாடகத்தில் இடம்பெற்ற சில பாத்திரங்களும் தாம் மேடம் மொழி விமேய பேசுத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி தொன்றுகிறது. அதுமே இயற்பண்பு நாடகமரபாக வளர்ச்சியும் பெறுகிறது.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களில் பயன் தயாரித்தவர். அவர்களுட்கு குறிப்பிடத் தக்கவர் பேராசிரியர் க. வித்தியானந்தராவர். பங்களிக்கமுடிவான மாணுக்கரே நாடக நடிகர்களாகியிருந்தனர். பங்களிக்கமுடிவான காரணமாக மத்தியதர வர்க்கத்தரும் பங்களிக்கும் இந்நாடகத்தில் நடத்தணம முக்கிய அங்கமாகும். பங்களிக்கமுடிவான கணபதிவரை வெளியே சென்று கதிரேயர் மட்டத்தில் ஒரு புரணை - இரங்கி கூட்டம் இருந்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தரவரின் நாடகத் தயாரிப்பும் அன்று பெருமளவாகியிருந்த naturalistic theatre அடிப்படையிலேயே அமைந்தது. உயரதர கௌரவர்களின் நாடகங்களின் துணைகள் பேரநாட்டுத்தர க. வித்தியானந்தர் தயாரிப்பில் மேடைப் பொருட்களும், மேடை அமைப்பும் பேரநாடு, மேடை உத்திகள் என்ற வகையில் தயாரிப்பில் பரிசோதனைகள் ஏதும் தீவிரத்தோடும் இல்லை. பேராசிரியரின் நாடகங்கள் அனைத்தும் கௌரவர்களையே மேடையேறின. பேராசிரியர் சென்னை உடயங்களில் சிந்தித்த நோக்குடன் கூறியிருந்தாலும் தமிழ்ப் பிரதேசங்களிலிருந்து கௌரவப் பெற்று வரக்கூடிய நடிகர்களை கௌரவப்படுத்தவர்கள் தமது ஊர்க்களங்களிலும், காட்சிகளிலும் மாண்புமிகாகக் கண்டு சமீபத்தில் பொழுதுபோக்கு நோக்கிலேயே அவரது நாடகங்கள் அணுகினர்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஒரு நாடக எழுத்தாளரே. தனியே நடிகராக தயாரிப்பாளரே இல்லை. இதனால் நாடக உத்தி, அரங்கியல் உத்தி என்பனவற்றிலே பாரதிராமண மாற்றங்களின் அவர் ஏற்படுத்தவில்லை. அவர் நாடகத்தைத் தயாரித்தோரும் தனியே நாடக நேரீமுறைகளைக் கையாண்டு அதை மேடையாக்கினார். பரிட்சார்த்தமான நாடக எழுத்தர் முயற்சிகளையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மேற்கொண்டனவில்லை. இவற்றையே நாடகநேரீமைய எழுத்தின் ஆரம்பித்தது மாதிரியே அவரது பணியாகும். அவர் தொடக்கிய வழியில் பரிட்சார்த்த முயற்சிகளையும், அரங்கியல் உத்திகளையும் அவரின் வழிதொடர்ந்த பிள்ளைகளின் மேற்கொண்டனர்.

சினிமா நாடகம்

பங்களிக்கமுடிவான இவ்வாறும் வாய்ந்த நாடகநேரீ ஊர்க்கப்பட்ட இந் நேரத்திலேயே தமியநாட்டிலிருந்து சினிமாவ்படங்கள் ஏராளமாக வரத் தொடங்கின.

ஏறத்தாழ 1940 க்கும் பிறகு தமிழ்ப் படங்கள் துணர்வுகையாகின. இதனால் தென்னிந்திய சினிமா அங்கியில் இங்கும் நாடகங்கள் தோன்றத் தொடங்கின. இக்காலகட்டம் பற்றிக் கூறும் பேராசிரியர் க. சிவத்தம்பி பின்வருமாறு கூறுகார்:

இக்காலகட்டத்தில் நாடகத்தைச் செய்நிறைக் காட்டுவதற்கான ஒரு வாய்ப்பாகக் கொண்ட இளம் வயதின் கதிரேயர்க்குடன் நாடகத்தைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். சமூகத்திற்கு பிற ஆக்க இலக்கியத் துறைகளிலிருப்பதாது எழுட அடிப்பிள்ளைகளின் ஆனால் செய்நிறைப் பத்திய நம்பிக்கையுள்ள இரேயர்கள் நாடகம் சமூக மாற்றத்திற்கான சாதன

மாகத் தென்னிந்தியாவில் மாற்றப்பட்டதைக் கண்டு, இக்கு ஆத்மதையை தெரிவித்த செவ்வ முயற்சிகள். இத்தகைய நாடகங்கள் அன்றாட வாழ்விலிருந்து அவர்களை விடுவித்துச் சொற்ப நேரத்தானும் ஒரு இடைவெளி உடைவின் தெரிவித்தல் அவர்களை வரலாறுபடுத்தாது.

பெராசிரியர் சிவத்தம்பி உத்தேசித்து இக்காலகட்டத்தில் பெருமாளாக இத்தகைய நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டமைக்கான சமூக இயல்பின்மை தனக்கு புதித்து சொன்னார்.

1948 ஆம் ஆண்டு இடைக்கால சமூக சமூக நாடகமேயு. சமூக பெற்ற சமூகநாகம், சமூகநாகம் உடனடியாக எவ்வித மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தாதது போலவே சமூக நாடக உடைவிலும் எவ்விதமான மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. சமூகநாகமேயு ஒரு தனித்த காலத்திற்குத் தமிழ்ச் சினிமாவே சமூக நாடக உடைவை மாற்றித்திருந்தது.

சமூகநாகம் அடுத்து இரு இடைக்காலமேயும் வகுப்புவாதம் வெகுவேகைத் திணைக்கேயது. தமிழர் பிரச்சினைகளும் தோன்றியது. சிவ்வ மக்கள் மத்தியில் வளர்ந்த சிவ்வ தெரிவாதத்திற்கும் தாக்கப்பட்ட தமிழர்கள் தம் திணைகளும் எண்ணினார். இடைக்காலம், தமிழர் தனித்தமும் போன்ற குரல்கள் சமூகநாகமேயு, இடைக்காலங்களில் முன்னிட்டு சமூகநாகங்கள் மத்தியதர வகுப்பினரே.

இடைக்காலகட்டத்தில் தமிழ் நாட்டில் அரசியல் ரீதியில் வளர்ச்சி மடைத்த திராவிடர் முன்னேற்றக் கழகம் இக்கு செயற்பட்ட இடைக்காலக் காலக் காலமேயு. திராவிட முன்னேற்றக் கழகத் திணைக்காலக் காலக்காலம், சமூகநாகம் போன்றோரின் குரல்களும், தி. மு. க. குரல்களும் சமூகநாக இடைக்காலமேயு. இத்தகையபோரின் சித்தநாக தாக்கமும் சமூகநாக தாக்கமும் தமிழ்நாடக உடைவைத் தாக்கின. இத்தகால சினிமாவின் வளர்ச்சியிலுள்ளும் சமூக நாடக உடைவு ஆட்பட்டுக் கிடந்தது.

இடைக்கால திராவிட முன்னேற்றக்கழக நாடகங்கள் போலவேயுத்த வளர்ந்த போலியான - சித்தநாகக் காலக்காலக் காலக்கால - செயற்காலம் பக்ககால பல் தமிழ் நாடகங்கள் உருவமேயு. நாட்டில் பல் பக்ககால இடைக்கால நாடகங்கள் பெருமாளாக வேகையேயுள்ளும் குறுகுயும் பெற்றவை குறுகுயே. ஆட்பாடில் சமூகநாக காலக்காலம், பாரதநாக சமூகநாகமேயின் பணத்தகையார் (1966), அ. பொ. செவ்விய சமூகநாகமேயார் கொடுக்காரன், முக்கிய மனிதிகள் பண்டாரவல்லியின் எப்படி இத்தகு உதாரணங்களாகும். இத்தகைய நாடகங்களில் தமிழ்ச் சினிமா, திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் ஆடுவதற்கின் செவ்வக்கலினைக் காலக்காலம்.

சமூகநாககாலக்காலம், பாரதநாக சமூகநாகமேயின் பணத்தகையார் (1966) குறுகுய குறுகுய சூர் தமிழ்ச் சினிமா வளர்ச்சியாட்டு நாடகமாகும். நாடக ஆடுவம் சமூகநாக அகில இக்கால காலக்காலம். இதன் முன்னுணர்வில் ஆடுவார்.

“இக்கதைகள் யாரும் விவரிப்பது படமாக்க விரும்பினால் ஆசிரியரைக் கவந்து சொன்னார்கள். அதற்கு ஏற்ப விவரிப்பது தக்கவை செய்ய வேண்டும்.””

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

அ. செ. செங்கையா எழுதிய டாக்டர் கோவிந்தராமர் (1968) ஒரு செயற்கையான தகவல்கள் அமைத்துள்ளது. மணிவண்ணன், மாறன், நஞ்சலன் என அந்தாடகத்தில் வரும் மாத்திரிகைகளுக்கு இடம்பெட்டுள்ள பெயர்கள் நிராலிட முன்னோற்றக் கதைகளைத் தவறு இயக்கப் பிரசாரத்திற்காகத் தமிழ் நாட்டின் அறிமுகப்படுத்திய பெயர்களாகும்.

இவ்வண்ணன் நிராலிட முன்னோற்றக் கதை எழுதும், தென்னிந்திய தமிழ்ச் சினிமாவும் சமுத்தமிழ் நாடக உலகம் பிடித்துக் கொண்டன.

1962 இல் கலைக்கழகப் பரிசுபெற்ற முன்னணிவின் பண்டாரவண்ணன் தொடக்கம், அதற்குத்தொடர்ச்சிப் போராடியதாகக் கருதப்படும் சிரமவின் கற்பனை நாடகங்கள் அனைத்திலும் இவ்வண்ணன் இப்பணிகளைக் கவனக்கொடுக்கவுள்ளது.

1964 இல் கலைக்கழகப் பரிசு பெற்ற துணை பண்டாரவண்ணன் தனதுபுறம் அடித்துக் கொடுத்த ஆக்கரீதியைத் தன் கவிதைகளை அடுத்தது பார்த்தெழுத்து கற்பனை செயலுற முண்டடிப்பட்ட நிலைக்குறிப்பிடும் முறையிடுவதாக இரத்தம் எழித்தோடக் கிடைக்கும் பண்டாரவண்ணன் பின்னும் சீரமைக்கலைப் பேசுகிறார்.

“மாசியே முண்டு.....ஊற்று ஊர் ஊற்று ஊர்.

தேர்நின்ற போர் செய்க தெரியாத கோலங்கள் ‘கொடுத்த பரிசு’! வளையிடு வண்ணிதாடே நீ இனி அடிமையாகி ஆன்மீயின் கால்களின் விழுந்து விடப் போகிறாயா? அத்தானை வாழ்க்கைக்கும் வண்ணித் திருநாடே! இன்று உன் சொத்தச் சைத்திரம் பறிபோகும் திருநாடா?”

என்று தொடங்கும் ஒரு நீண்ட கதைக்கதை முக்கியப்படுத்து திகழ்த்தி விட்டு இரத்தினால், இக்காட்சியும் கதைகளும் தக்க விழைவுரை, புறக்கிடு போன்ற படங்களின் வரும் கவிதை கருணாநிதியின் கதைக்கதைகளும், இத்தாடகத்தில் இறுதிக்காட்சி சீரமைக்கப்பட்டபொழுதும் திரைப்படத்தைவும் நினைவுப்படுத்து. மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் மேடை இயக்கம் கவிதை கையாண்ட மேடை முறைகளையே பின்பற்றினார். இத்தகைய நாடகங்கள் பாடசாலைகளிலும், பாடசாலை நாடக மன்றங்களிலும், பரிசீலனை மண்டபங்களிலும் மேடையேறிய. புதிருசோனியன் மேடைமுறையே இங்கும் கையாடப்பட்டது.

சிரமப்பறங்களின் திரைத் வெளிகளில் இத்தாடகம் தகவெற்ற போதிலும் புதிருசோனியன் மேடை முறைகளும் பின்பற்றிப் பாசுவையாளர் ஒருபக்கம் இரத்த தே பாசுக்கும்படியாக மேடை அமைக்கப்பட்டது. முத்து

பள்ளம் அடைக்கப்பட்ட ஒரு பக்கம் திறக்கப்பட்டதில் திறந்து முற்றும் முன் திரையின் அமைப்புகளில் இம்மேடையின் கட்டிலை சூழவைப் புலப் படுத்தப் பின்னாலும், திறந்தாலும் பரப்படுத்தப்பட்டன. அட்டமேடை யில் உத்தரகணிக் கண்ட கிராமியுற மக்களுக்கு இது புது அனுபவமாயிற்று.

இந்தாடகங்களில் பெரும்பாலானவை சினிமா உத்தரகணிக் கையாண்டன. சினிமாவுக்கும் நாடகத்திற்கும்மேலானவையுள்ள துணிய வேறுபாடு களைப் புரிந்து கொள்ளாமலிருந்தும், நாடகம் பற்றிய ஞானம் இன்மை யாலும், சினிமாவில்லிது கொண்ட அபரித, கண்க்கிரிந்துமே சினிமா க்கப்போல நாடகம் அமைப்பவென்றும் என இதன் தயாரிப்பாளர்கள் வீதும்பினர். சினிமாவில் விநியோகம் நாடகமும் கொண்டிருக்கவேண்டுமேன இவர்கள் எண்ணினர். புறநூட்டரைப் பரப்படுத்தி பின்னணியில் கட்டிலை உண்டாக்கல், சினிமா தொடர்ச்சுள்ள எழுத்துக்கள் திரையின் தெரியு போல நாடக மேடையின் பின்புறத்தில் (என்கினோ மூலையில்) நாடகம், நடிப்பு, உத்தரகணிக் கையில் பெயர்களை புறநூட்டில் போட்டுக் கட்டுதல், பின்னணியில் சினிமாவின் கட்டிலை தெக்கோட்டிலை போட்டு விட்டு அதற்குத்தா கையாணத்தா ஆய்வினாடுதல், சினிமாவில்வரும் கதா தயாரை, விவகாரமோலிப் பாவனை செய்து நடித்தல் போன்ற சினிமா அம் களை இந்தாடகங்களில் பீடித்துக்கொண்டன.

நாடகம் பற்றிய ஞானம் அதிகமில்லாத தயாரிப்பாளர்கள் நாடகத் தில் நடிப்பு, ஒப்பனை, பின்னணி, திரை அமைப்பு, இசை அமைப்பில் சிவியோகணிக் அநிக அக்கறை கொண்டவர்களே. இத்தகைய சினிமா நாடகத்தையும், நாடக நடிப்பை, நடிப்புகளில் அக்கறைபின்மைபுடன் நாடகம் தயாரிப்பதையும் கலைவரக தமது ஞானம் வேகுலாகக் கண்டித் துள்ளார்.

மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று நாடக மரபுகளும் சமத்து தமீன நாடக மரபின் கிளைகளை இன்றும் தீன்று நிலவுகின்றன.

ஒன்று - உள்நாடகத்தில் இரண்டு இரண்டி கதைகளைக் கொண்டதாகவும் மேடை அமைப்பில் இயற்பண்புதேறி கொண்டதாகவும் அமைத்தும் கம்பரக கெண்ணலிகை ஆரம்பித்து கதைத்தறுமனை மரபு.

இரண்டு - உள்நாடகத்தில் மாற்றிமாணத் தமீழ் மக்களையும் அவர் தம் பேச்சுமற்றிக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும், மேடை அமைப் பில் குறியைப் புலப்படுத்தும், இயற்பண்பு கொண்டதாக அமைத்தும், பேராசிரியர் க. கணபதிப்பின்ன ஆரம்பித்து கதைத்து மனை இயற்பண்பு நாடகமரபு.

மூன்று - தென்னிந்திய சினிமா, அரசியல் தாக்கத்தினால் எழுத்த யதார்த்தம், மொலியான உள்நாடகத்தையும் சினிமா உத்தரகணிக் பரப்பி படுத்தி நாடகத்தை நடத்துவதுமனை நாடகமரபு.

1968 கரை இத்தாடக மரபுகளை சமத்துத் தமீழ் நாடக உணைப் பீடித்திருத்தன. பின்னணிக் நாடகம் எழுதிய எழுத்தாளர், நாடகம்

தயாரித்த தயாரியாளர், நாடகம் நடத்த நடிகர் எனவும் மேற்கூறப்பட்ட சமீப நேர ஒரு பிரிவுக்குள் அடங்குவார்களாக இருப்பர். அன்றை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அரசுகளைக் கவந்து நாடகம் தயாரித்தவர்களாக இருப்பர்.

ஏழ்பதுகளின் பின்னர் இன்னும்மொரு புதிய நவீனவடிவ சமீபத்தில் நாடக உலகில் தோன்றுகிறது. முக்கூறியவனது இது பன்னாட்டு வளர்ச்சியும் பெறுகிறது. அது தனிவாக ஆராயப்படவேண்டியது.

உசாவிடியவை

1. சிவத்தம்பி, கா., ஏழாண்டுகள், மாநாட்டாணம், 1957.
2. சொர்ணலிங்கம், கா., நாடகமும் நானும்., கன்னடம்., 1918., பக். 26.
3. மு. கு. நூல், பக். 25.
4. சந்தையா, வி. வி., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், மாநாட்டாணம், 1964.
5. சொர்க்கலிங்கம், கா., சமீப நேர இலக்கிய வளர்ச்சி, மாநாட்டாணம், 1977., பக். 60.
6. சொர்ணலிங்கம், கா., மு. கு. நூல், பக். 31.
7. சிவத்தம்பி, கா., சமீப நேர தமிழ் நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும், மகலிங்கம், ஆகஸ்ட்., 1974.
8. Rama Rao, P. S., Makers of the Modern Theatre, New Delhi, 1975., pp. 19.
9. சொர்ணலிங்கம், கா., மு. கு. நூல், பக். 31.
10. மு. கு. நூல், பக். 68 - 69.
11. மு. கு. நூல், பக். 72.
12. விழாநாற்ற அடிகள் முன்னுரை, மதுக குணமணி, மதுரை, 1916.
13. சொர்க்கலிங்கம், கா., மு. கு. நூல், பக். 73.
14. மகாலிங்கம், மு., அணித்திரை, உயிரினக்குமரம், கன்னடம், 1926.

15. சொக்கலிங்கம், க., மு. கு. நூல், பக்கம் 94 - 95.
16. சாரா, சத்தியேயல்வரி, கன்னடம், 1937, பக். 54.
17. வெ. கு. நூல், பக். 17.
18. வெ. கு. நூல், பக். 75.
19. வெ. கு. நூல், பக். 88.
20. கிங்கப்பேரி பிரகாசினி, பிரஜ்யுரை, சத்திரகாசம், சாவகாச்சேரி, 1941.
21. அடிக்கோடு கன்னட இடம்பட்டி.
22. நாமமுருகையர், செ. முன்னுரை, தாமத்தி இலக்கணம், பாழ்ப்பாணம், 1973.
23. கணபதிப்பிள்ளை, க., முன்னுரை, நானூடகம், சாவகாச்சேரி, 1940.
24. கண்ணாசபதி, க., முன்னுரை, நாடகம் நூல்கு, பாழ்ப்பாணம், 1980.
25. சிவத்தம்பி க., வெ. கு. கட்டுரை.
26. பாரதிதே சமுச்சேகரன், முன்னுரை, மனத்தகுதியார், பாழ்ப்பாணம், 1916.
27. கப்பிரமணியம், வெ., மன்காரணர்களினால், முன்னியக்கி, 1976.